پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی ـ پژوهشی)

شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۱۶)، تابستان ۱۳۹۳، صص ۸۹-۶۷

الگوها و عناصر ساختاری و نشانه‌ای نمایشی در حکایتی از بوستان سعدی

فرناز رضایی[۱]

چکیده

ادبیات و هنرهای نمایشی پیوند نزدیک و دیرینه‌ای با یکدیگر دارند. میراث ادبی ما، قابلیت‌های بسیاری برای تبدیل شدن به آثار نمایشی دارد؛ لازمهٔ این امر کشف و معرفی نیروهای هنری و زیبایی‌شناسانهٔ بالقوهٔ موجود در این میراث ادبی است که امروزه توجه محققان بسیاری را به خود جلب نموده‌است. در حکایت‌های سعدی نیز، بسیاری از ظرفیت‌ها و عناصر ساختاری نمایشی چون: تعریف، درآمد، هماهنگی، آشفتگی، تعلیق، گره‌گشایی، کلام پایانی، شخصیت‌پردازی و... وجود دارد. در این مقاله ساختار و عناصر ساختاری نمایشی را در حکایتی از باب سوم بوستان، به نام "در صبر و ثبات روندگان" باز جسته‌ایم و علاوه بر آن این حکایت جذاب را از حیث علم نشانه‌شناسی نمایشی نیز تجزیه و تحلیل نموده‌ایم. تا جنبه‌هایی مؤثر از زیباشناختی و هنری آثار سعدی -که کمتر بدان پرداخته شده است- را به نمایش گذاریم.

کلیدواژه‌ها: بوستان سعدی، حکایت، ساختار حکایت، نشانه‌شناختی، عناصر نمایشی

---

۱. دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد دانشگاه پیام‌نور تهران ferirezaii@yahoo.com

تاریخ وصول: ۹۲/۱۰/۱۱ تاریخ پذیرش: ۹۳/۴/۹

مقدمه

«ارسطو در قرن چهارم قبل از میلاد، تقسیم‌بندی دوگانه‌ای برای هنر قائل بود و آن را تحت عنوان هنرهای "پدیداری و نمایشی" و هنر "شاعری" طبقه‌بندی نمود» *(پارسایی، ۱۳۸۸: ۱۳)*؛ این طبقه‌بندی نشان می‌دهد که ادبیات و هنرهای نمایشی از کهن‌ترین دوران حیات بشر، از چه اهمیت و جایگاه والایی برخوردار بوده است، تا آن حد که فیلسوف و دانشمند یگانه‌ای چون ارسطو -که همواره درصدد نشان دادن رابطهٔ جدایی‌ناپذیریِ عالم محسوسات و عالم معقولات بوده است- بر جدایی ناپذیر بودن هنر ادبی و نمایشی از زندگی انسان (و البته از همدیگر) تأکید می‌ورزد.

ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی با یکدیگر شباهت‌های فراوانی دارند و «بسیاری از اصطلاحاتی که برای نامیدن و توصیف عناصر ادبیات داستانی وضع شده است، در حوزهٔ ادبیات نمایشی به کار می‌روند» *(ناظرزاده، ۱۳۸۵: ۲۷)*. بسیاری از این مفاهیم از حوزهٔ ادبیات نمایشی وام گرفته شده‌اند بدین علت که «داستان و نمایش‌نامه هر دو بیانگر رفتار شخصیت‌ها و حوادث زندگی هستند» *(همان: ۲۵۷)*؛ در عین حال، داستان و نمایش تفاوت ماهوی با هم دارند، یکی ایجاد می‌شود تا خوانده شود و آن دیگری ایجاد می‌گردد تا به اجرا درآید، بنابراین نمایش و تئاتر از ابعاد گسترده‌تری نسبت به ادبیات برخوردار است. ماری جوری بولتون دربارهٔ نمایشنامه می‌گوید: «نمایش‌نامهٔ واقعی، سه بُعدی است، ادبیاتی است که راه می‌رود و پیش چشم ما حرف می‌زند» *(بولتون، ۱۳۸۰: ۵۳)*. اما بیان داستانی در واقع «تک بُعدی است و این ذهن خواننده است که آن را (بنا به وضع و حال ذهن خود) به بیان دیگری تبدیل می‌کند» *(ناظرزاده، ۱۳۸۵: ۲۶۰)*.

کلماتِ آثار داستانی هرگاه که دیده و شنیده شوند، یا به اصطلاح به اجرا در آیند، شکل نمایشی می‌یابند؛ از این رو است که از قرن‌ها پیش تلاش‌های بسیاری برای به

اجرا در آوردن آثار داستانی ادبیات کلاسیک فارسی شکل گرفته است: نقّالی، رامشگری، و پرده‌خوانی گوشه‌هایی از این فعالیت هستند: «پرده‌های نقالی که تصاویر روایی منظومه داستانی را برای بیننده ترسیم می‌کنند، عوامل کمکی‌ای در جهت فهم بیشتر مخاطبان و درگیری عاطفی بیش از پیش آنان با قصّه است» *(غفاری مرند، ۱۳۷۱: ۱۰۱)*؛ این گام‌ها نخستین اقدامات برای تغییر ادبیات به نمایش بوده است و «قصه‌گوی خوب، دست‌کم بعضاً سعی می‌کند که الگوی شخصیت، اعمال، و طرز سخن‌گفتنِ داستان را اختیار کند؛ در واقع گاه رویدادها کم و بیش چنین ایجاب می‌کنند که نشان داده شوند تا به اجرا درآیند.» *(هولتن، ۱۳۷۶: ۲۸)*.

تقریبا از نخستین سال‌های آشنایی ایرانیان با هنر تئاتر و نمایش (به شیوهٔ غربی) همواره این مساله مطرح بوده است که ما ایرانیان، به واسطهٔ دارا بودن یکی از دیرپاترین و عظیم‌ترین تمدن‌هایِ فرهنگی جهان و با توجه به داشتن گنجینه‌اي سترگ و بی‌نظیر ادبی–داستانی، باید بتوانیم که تئاتر و هنرهای نمایشی خود را از دارایی‌های کمیاب ادبی و فرهنگی خویش غنی سازیم. هر یک از آثار کهن ادبیات فارسی نظیر شاهنامه، مثنوی مولوی، مثنوی‌های نظامی و عطار، آثار نظم و نثر سعدی و... قادرند که قرن‌های متوالی، خوراک معنوی و طرح‌های اصلی نمایش‌های ما را سرشار کنند. «اجرایی شدن این امر نیاز به برنامه‌ریزی دارد، مثلا برای دراماتیزه کردن شاهنامه به نیروهای مختلفی از جمله پژوهشگر، درام‌نویس، عوامل هنری و...نیاز است» *(آرامی، ۱۳۸۸: ۳۵)*.

اما توجه به این نکته هم ضروری است که در فرایند تبدیل یک اثر ادبی–داستانی به یک اثر نمایشی، اثر ادبی بسیاری از عناصر اولیه و اساسی خود، مثلا روایت، را از دست می‌دهد و در عوض عناصر بصری و شنیداری، جای روایت را می‌گیرد. بنابراین می‌توان گفت در حالت عادی یک اثر ادبی بسیار جذاب‌تر از اثر اقتباسی خود (در شکل نمایش، تئاتر و...) است، مگر آن که عناصر دیداری و شنیداری که در جریان تبدیل روایت اثر داستانی–ادبی به اثر نمایشی، گنجانده می‌شود، آن اندازه قوی و

تاثیرگذار باشد که بتواند جانشین خوبی برای عنصر روایتِ آن اثر ادبی باشد. به بیان دیگر خلق درام از آثار ادبی کار آسانی نیست و عناصر ارتباطی آن با مخاطب باید آن‌چنان منسجم، حساب شده و هنری باشد تا یک اثر نمایشی بتواند مزهٔ عینی شدهٔ آن اثر ادبی را به مخاطبش منتقل کند.

مسالهٔ دیگر آن که، هر اثر ادبی-داستانی، قابلیت تبدیل شدن به یک اثر نمایشی را ندارد. زیرا با آن که ادبیات و هنرهای نمایشی هر دو از زبان بهره می‌گیرند اما کاربری عنصر زبان در متون نمایشی با متون ادبی تفاوت دارد: «در تئاتر [بر خلاف ادبیات] زبان موجز، دارای انعطاف و سهولت برای بیان توسط بازیگر و ضمناً تحت‌الشعاع ذهنیت‌ها و گزاره‌های بصری و ایماژگونه است. نویسنده جز در مواردی که موقعیت‌ها اجازه می‌دهند و یا پرسوناژی دغدغه‌ها و درگیری‌های درونی خود را در قالب مونولوگ بیان می‌کند، از طولانی بودن عنصر زبان اجتناب می‌ورزد» *(پارسایی، ۱۳۸۸: ۹)*.

بنابراین یک اثر ادبی برای تبدیل شدن به یک اثر نمایشی باید حاوی شرایطی باشد که آن را مستعد این فرایند تبدیلی می‌سازد. خصوصیت بارز یک اثر ادبی برای تبدیل شدن به یک اثر نمایشی، همانا داشته‌های دراماتیک و بصری آن است که به کمک ساختاری منسجم، این قابلیت را ایجاد می‌کند که دو عنصر اندیشه و عینیت را به طور همزمان و با ارجاع مداوم به همدیگر، به هم مرتبط سازد و تماشاگر را با یک روند هدایت‌گر به تشریک عاطفی و ذهنی امور ترغیب و وادار نماید: «آثار داستانی حادثه محور یا شخصیت‌محور با رویکرد بیرونی به واقعیات داستان از زمینه‌های لازم برای تبدیل شدن به نمایش برخوردارند؛ شروط لازم و کافی این نوع متون عبارتند از: رویکرد بیرونی به واقعیات؛ تاکید بر داده‌های بصری و نمایشی؛ قابل تغییر بودن گفتار به دیالوگ؛ تعلیق‌زا و کنش‌مند بودن موضوع و رخدادها؛ قابل درک بودن مضامین و رخدادها برای مخاطب به طور همزمان» *(همان: ۸)*.

سعدی شیرازی در بسیاری از حکایت‌های شیرین و آموزندهٔ خود، جز جنبهٔ تعلیمی و ارشادی، به عوامل زیبایی‌آفرین هنری نیز عنایت داشته است که بسیاری از آن‌ها نقش مهمی در ایجاد و القای ظرفیت‌های بالقوه دراماتیک در حکایت‌ها ایفا می‌کنند. روایت مؤثر و پر فراز و فرود، کنش‌مندی روابط، حسی و تصویری ساختن موقعیت‌ها و فضاها و گفت‌وگوها، جذابیت‌های بصری و عاطفی و تنوع بی‌نظیر شخصیت‌های داستانی، کشمکش‌ها و ماجراهای متعدد و گاه تودرتوی حاصل از تضادهای هماهنگ در سراسر داستان، تعلیق‌سازی‌های هوشیارانه، در کنار بهره‌مندی از زبان تمثیلی و نمادین که ظرفیت تبدیل به عناصر دیداری و شنیداری را در اجرای نمایش دارند، بخشی از استعداد و توانمندی حکایات بوستان و گلستان سعدی را در فرایند تبدیل به آثار نمایشی نشان می‌دهد.

در این مقاله از میان حکایت‌های فراوان بوستان و گلستان سعدی برای ارزیابی میزان توانمندی وظرفیت نمایشی، یکی از حکایات بوستان سعدی برگزیده‌ایم، این حکایت تقریبا حائز تمام شرایط مذکور برای تبدیل شدن به یک اثر نمایشی است و سعی این نوشتار بر آن است که با کاوش در ساختار این حکایت و تجزیه و تحلیل عناصر و اجزای ساختاری آن و هم‌چنین با تحلیل نشانه‌شناختی این حکایت در جهت نشان دادن عناصر نمایشی موجود در متن این داستان، ساخت‌مایه‌های دراماتیک این حکایت جذاب را برجسته‌تر نماید.

پیشینه و لزوم تحقیق

پیش از این چند اثر تحقیقی در جهت نشان دادن ظرفیت بالقوهٔ متون کهن ادبیات فارسی در تبدیل به متون نمایشی نگاشته شده است. مقالات «بررسی جنبه‌های نمایشی در شماری از داستان‌های تذکره‌الاولیا» *(سهیلی‌زاده، ۱۳۸۶)*، «تحلیل ساختاری و نشانه‌شناسی هفت‌پیکر از منظر جنبه‌های نمایشی» *(محمودی، ۱۳۸۹)*،

«نگاهی به جلوه‌های دراماتیک در شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی» *(حاکمی‌والا، ۱۳۸۴)* و «عناصر دراماتیک در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی» *(رئیسی‌بهان، ۱۳۸۹)* از آن جمله‌اند. اما تاکنون اثر مستقلی در جهت شناساندن ظرفیت‌های نمایشی موجود در آثار سعدی شیرازی انجام نگرفته است. از آن‌جا که آثار سعدی به دلیل دو ویژگی روایی بودن و دیگر، هنری و القایی بودن، از مهم‌ترین و بهترین آثار ادبیات فارسی در جهت تبدیل به متون نمایشی است، از این رو، وجود تحقیقاتی که بتواند توانایی‌های حکایات سعدی را را در این جهت مشخص سازد، الزامی است. بر این اساس، این مقاله نشان دادن قوّت‌ها و ظرفیت‌های ساختاری و نشانه‌ای حکایتی از بوستان سعدی را هدف خود قرار داده است.

بحث و بررسی

الف) حکایت صبر و ثبات روندگان از بوستان سعدی

بوستان یا سعدی‌نامه از مثنوی‌های مشهور و تاثیرگذار تعلیمی-تمثیلی ادب فارسی است و به عقیدهٔ بسیاری از سعدی‌پژوهان، برجسته‌ترین اثر شیخ اجل شمرده می‌شود. «برخی آن را هنری‌ترین و شاعرانه‌ترین مثنوی حکمی-اخلاقی در ادب پارسی می‌دانند» *(دادبه، ۱۳۸۴: ۸)*. سعدی در این مثنوی برای رسانیدن پیام‌های خود از ابزار و رسانهٔ پر تأثیر و مخاطب‌پسند "حکایت" بهرهٔ فراوان برده است. «در مجموع، یکصدوهشتادوسه حکایت یا حکایت‌وارهٔ کوتاه و بلند در بوستان -بر اساس نسخهٔ یوسفی- وجود دارد که بی‌تردید از لحاظ هنری و زیبایی‌شناسی همه در یک پایه نیستند» *(صیادکوه، ۱۳۸۹: ۱۰۷)*.

حکایت منتخب این مقاله، حکایتی است از باب سوم سعدی‌نامه، با عنوان "در صبر و ثبات روندگان". اعمال و حرکات و نوع داستان‌پردازی (طرح و پیرنگ) در این حکایت بر اساس تجربهٔ انسانی شکل یافته است که علی‌رغم تمسخر و ملامت دیگران

از درگاه الهی نومید نگشته، منظور و مراد خود را از آستانهٔ او چندان می‌طلبد تا به مقصود رسد:

۱. چنین نقل دارم زمردان راه — فقیران منعم، گدایان شاه
۲. که پیری به دریوزه شد بامداد — در مسجدی دید و آواز داد
۳. یکی گفتش این خانه خلق نیست — که چیزی دهندت، به شوخی مایست
۴. بدو گفت: کاین خانهٔ کیست پس — که بخشایشش نیست بر حال کس؟
۵. بگفتا: خموش این چه لفظ خطاست — خداوند خانه، خداوند ماست
۶. نگه کرد و قندیل و محراب دید — به سوز از جگر ناله‌ای برکشید
۷. که حیف است از اینجا فراتر شدن — دریغ است محروم ازاین در شدن
۸. نرفتم به محرومی از هیچ کوی — چرا از در حق شوم زرد روی
۹. هم اینجا کنم دست خواهش دراز — که دانم نگردم تهیدست باز
۱۰. شنیدم که سالی مجاور نشست — چو فریادخواهان برآورده دست
۱۱. شبی پای عمرش فرو شد به گل — تپیدن گرفت از ضعیفیش دل
۱۲. سحر برد شخصی چراغش به سر — رمق دید از او چون چراغ سحر
۱۳. همی گفت: غلغل کنان از فرح — و من دق باب‌الکریم انفتح
۱۴. طلبکار باید صبور و حمول — که نشنیده‌ام کیمیاگر ملول
۱۵. چه زرها به خاک سیه در کنند — که باشد که روزی مسی زر کنند
۱۶. زر از بهر چیزی خریدن نکوست — نخواهی خریدن به از یاد دوست
۱۷. گر از دلبری دل به تنگ آیدت — دگر غمگساری به چنگ آیدت
۱۸. مبر تلخ عیشی ز روی‌ترش — به آب دگر آتشش باز کش
۱۹. ولی گر به خوبی ندارد نظیر — به اندک دل‌آزار ترکش مگیر
۲۰. توان از کسی دل بپرداختن — که دانی که بی او توان ساختن

(سعدی، ۱۳۸۴: ۱۰۵)

برای پی بردن به قابلیت‌های نمایشی یک اثر قبل از هر کاری باید آن را درست و خوب و با درک صحیح از الحان مختلفی که در آن گنجانده شده است خواند. شعر را باید جوری خواند که قبل از این که به گوش برسد تصویر نمایشی آن شعر در ذهن مخاطب تداعی شود...آن چه می‌خوانیم و یا به وسیلهٔ گوش‌هایمان می‌شنویم، همه چیز نیست، بلکه مکمل تصویر است. تنها با چند صدایی خواندن یک شعر، می‌توان به مفهوم آن شعر پی برد. چند صدایی خواندن یک شعر به این معنا است که در هر شعر تغییر زاویه‌های دید را تشخیص دهیم و بر اساس آن، لحن و بیان خود را تغییر دهیم. بدین وسیله درمی‌یابیم که کدام بخش را باید با ریتمی کوبنده و کدام بخش را باید با طمانینه و آهسته بخوانیم. اگر این مرحله را به درستی پشت سر بگذاریم، آن‌گاه می‌توانیم به تحلیل عناصر نمایشی موجود در شعر بپردازیم *(طاهری، ۱۳۹۰: ۷۹)*.

همان‌گونه که از ساختار حکایت بر می‌آید، ظرفیت‌های بصری و شنیداری این حکایت جهت اعمال فرایند تبدیلی به متن نمایشی بسیار است. عینیت و برون‌گرایی در توصیف صحنه‌ها و شخصیت، استفاده از عناصر نمادین به ویژه در کنش‌مندی فضای تضرع و زاری‌گری دریوزه‌گر، تضاد بیرونی و درونی شخصیت‌ها با هم و رفتار و دیالوگ‌های تنش‌زا، مخاطب را در فضای حس و لمس توصیفی قرار می‌دهد تا با وضوح و شفافیت آن را در ذهن تداعی کند.

ب) تحلیل ساختاری حکایت

اگر در تحلیل و بررسی یک اثر هنری توجه خود را به درک صورت و ساختار آن معطوف سازیم و بکوشیم تا از راه شناخت عناصر سازندهٔ آن به معنای آن یا دامنهٔ تاثیراتش پی ببریم، آن گاه با کارکرد زیبایی‌شناسانهٔ آن آشنا خواهیم شد.

دو نوع شکل (ساختار) نمایشی وسیع عبارتند از «شکل تقلیدی (mimetic) و شکل تعلیمی (didactic)؛ نویسنده، اثر نمایشیِ تقلیدی را به عنوان یک عینِ

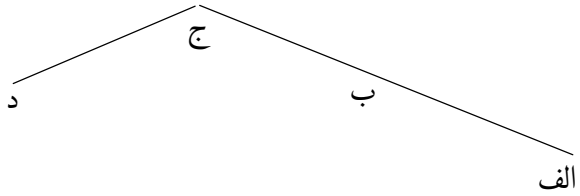
(object) هنری کامل بنا می‌کند. در حالی که نمایش‌نامهٔ تعلیمی متقاعد کننده است» *(سهیلی‌زاد، ۱۳۸۶: ۲۷)*. اغلب حکایاتِ با قابلیت نمایشیِ ادبیات کلاسیک فارسي و از جمله آثار سعدی و علی‌الخصوص حکایتی که برای این بحث انتخاب شده است، در زمرهٔ نوع دوم، یعنی نمایش‌نامه‌های تعلیمی، قرار می‌گیرد.

روی‌کرد دیگر به شکل متون نمایشی، ملاحظه و بررسی حرکت سازمان‌دهنده (organization movement) نمایش‌ها است. می‌توان برای نمایش‌ها دو نوع حرکت سازمان‌دهنده قائل شد؛ یکی از این حرکت‌ها، حرکت افقی (horizontal) و دیگری حرکت عمودی (vertical) است *(همان: ۳۰)*. متن نمایشی که به شکل افقی (یا پیش‌رونده) جلو می‌رود، ساختاری علّی دارد و در آن یک واقعه، علت واقعهٔ دیگر است؛ اما در ساختار نمایش‌نامه‌ای که عمودی حرکت می‌کند، کمتر علّی است. یک واقعه به خاطر خودش روی می‌دهد نه به عنوان پیش‌آمد واقعهٔ بعدی یا پیامد واقعهٔ قبلی. نمایش‌نامهٔ افقی معمولا دارای شروع، میانه و پایان به عنوان رشتهٔ علّی وقایع است (الگوی ارسطویی) اما نمایش‌نامهٔ عمودی اغلب یک نقطهٔ حرکت دارد، یک مرکز و یک توقف به عنوان نوع توالی منقطع یا تصادفی. برای بررسی حرکت سازمان‌دهندهٔ این حکایت، ساده‌ترین روش خلاصه کردن آن است که در پی آن طرح اصلی حکایت برگزیدهٔ ما چنین ترسیم می‌شود:

پیری سحرگاهی به عادت هر روزه که برای دریوزه به درها می‌رود، راهش به در خانهٔ خدا می‌افتد و صلای خواهندگی و دریوزگری سر می‌دهد. رهگذری ملامت‌کنان و ریشخندزنان به او می‌گوید که از این در چیزی عائد او نخواهد شد، پس بیهوده وقتش را تلف نکند و از آن در بگذرد. پیر از صاحب خانه می‌پرسد و ناصح می‌گوید که خانه، خانهٔ خداست. پیر نگاهی به جلال و شکوه مسجد می‌کند و با خود می‌گوید وقتی از درِ مردم دست خالی بازنگشته است، حتما از در خانهٔ خدا نیز بی‌بهره نخواهد ماند و با همین استدلال و ایمان قلبی مجاور آن در می‌شود و قریب یکسال در آن درگاه به امید

اجابت حاجت می‌نشیند تا آن جا که عمرش به نهایت می‌رسد؛ سحرگاهی که کسی برای جویایی احوالش سری به او می‌زند، پیر را در حالی می‌بیند که در عین نزع روان از گشوده شدن ابواب کرم و رحمت الهی به رویش بسیار شادمان به نظر می‌آید.

همان‌گونه که در شکل خلاصهٔ شدهٔ حکایت مشخص است، قصهٔ این حکایت بر اساس مدل افقی یا "موقعیت پیش‌رونده" شکل یافته است، به عبارت دقیق‌تر، شیوهٔ آغاز این قصه، گسترش و پرورش آن در میانه و طرز پایان یافتن آن، بیش از هر الگوی ساختاری دیگر، با ساختار ارسطویی یا پیش‌رونده قابلیت تطابق دارد و دارای آغاز، میان و پایان است. در نمودار زیر مسیر قصه از ابتدا تا انتهای آن مشخص شده است:



الف ← ب: آغاز قصه است که با دریوزه‌گری پیر سائل از در مسجد آغاز می‌شود و با ملامت‌گری ناباوری که معتقد است از این در چیزی به آن پیرمرد نخواهد رسید، ادامه می‌یابد.

ب ← ج: میانهٔ قصه که با مناظرهٔ مرد با عابر، گفتگوی درونی‌اش با خود و تبیین اعتقاد کاملش به فتح باب و بالاخره تصمیم‌گیری‌اش برای مقیم شدن بر آن درگاه به اوج می‌رسد.

ج ← د: پایان قصه که با نور چراغ (فانوس) توصیف شده است –و استعاره‌ای از گشوده شدن در رحمت و استجابت الهی بر روی آن خواهندهٔ امیدوار و صبور است– به پایانی خوش می‌رسد.

پ) ساخت‌مایه‌های نمایشی

«حکایت‌های بوستان همه از نظر سادگی و پیچیدگی و ریخت و ساختار، از یک گونه نیستند، برخی از حیث داستانی تکامل یافته‌ترند، از جمله، از تعداد اشخاص بیشتر و حوادث متنوع‌تری برخوردارند» *(غلام، ۱۳۸۲: ۲۷)*. حکایت منتخب ما، علاوه بر دارا بودن ساختار منسجم، از عناصر داستانی-نمایشی قوی نیز برخوردار است که در ادامهٔ سخن، به بررسی جزء به جزء این عناصر نمایشی و شیوه‌های پیشنهادی برای نمود بیشتر ظرفیت‌های بالقوهٔ شعر-حکایت در آفرینش یک اثر نمایشی خواهیم پرداخت.

پ-۱) تعریف

تعریف به شکل درآمد و در بخش آغازین نمایش به معرفی اشخاص عمدهٔ بازی، موضوع مورد اختلاف و تبیین حال و هوایی می‌پردازد که وقایع نمایش در آن جریان خواهد یافت. علاوه بر این تعریف، جزیی جدانشدنی از تمام لحظات نمایش است که در طول نمایش بی‌وقفه جریان دارد و به وسیلهٔ آن، اطلاعاتی دربارهٔ مکان و زمان واقعه، اشخاص عمدهٔ بازی، نوع ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر، فرهنگ و افکار آن‌ها داده می‌شود. نخستین و مؤثرترین تعریف در این داستان، به شکل پیش درآمد، در بیت اول آن آمده است؛ این تعریف اطلاعات اولیه و لازم را در مورد شخصیت اصلی (قهرمان) داستان در اختیار ما قرار می‌دهد؛ این کلام موجز هم‌چنین در بردارندهٔ تعریف مختصر اما تقریباً کافی برای ترسیم فضا و موقعیتی است که قهرمان داستان با قرار دادن خود در آن کلید آغاز داستان-نمایش را می‌زند.

پ-۲) هماهنگی

«هماهنگی، در یک متن نمایشی، ترکیب اشخاص بازی و در کنار هم قرار دادن آن‌ها است، به طریقی که آشفتگی از آن حاصل شود و بر اساس خصوصیات ویژهٔ ایشان هر لحظه بر این آشفتگی دامن زده شود تا آن که سرانجام پس از طی مراحل معین به نتیجه‌ای که در نظر داشتیم برسیم. هماهنگی با یکنواختی تفاوت دارد و حتی می‌توان گفت در تناقض با آن است» *(قادری، ۱۳۸۸: ۶۰)*. در یک هماهنگی کامل، اشخاص نمایش، در اغلب جهات مثل سن، جنس، پایگاه اجتماعی، خلق و خو، با یکدیگر متفاوتند. این حکایت از حیث ایجاد هماهنگی در لایه‌های مختلف حکایت و مخصوصاً در گام‌های ابتدایی قصه، بسیار قوی و مؤثر است. دریوزگی یک سائل پیر که عمری را به خواهندگی از درهای مردمان گذرانده است، از درگاه یک مسجد، همراه با انکار و ناباوری سایرین، نخستین و استوارترین گام‌ها را در حکایت در جهت ایجاد هماهنگی برداشته است، به عبارت دیگر فضای ترسیم شده در آغازین ابیات، مقدمات لازم برای ایجاد ناهمگونی افراد و موقعیت‌ها و برجستگی تضادها را برای ایجاد آشفتگی و گره‌افکنی به شکلی مؤثر و هنرمندانه فراهم آورده است.

پ-۳) ایجاد آشفتگی و گره‌افکنی

همان گونه که در بخش هماهنگی ذکر شد، آشفتگی زاییدهٔ یک هماهنگی درست است. کیفیتی که بر اثر آن نوعی شوریدگی، بی‌قراری، پریشانی و هرج و مرج بر احوال موجود آشفته استیلا می‌یابد و تعادل ارگانیک را بر هم می‌زند. آشفتگی که آن را بحران نهفته نیز می‌توان گفت، نقطه‌ای است که مسیر عادی وقایع را تغییر می‌دهد. تعادلی را که حاکم بر اوضاع بوده است به هم می‌زند و در مسیر حوادث جدید می‌اندازد. «آشفتگی در نمایش با ظهور موانعی همراه است که دارای نیروی قوی بوده و غالباً متضاد با آمال

و آرزوهای شخصیت اصلی نمایش است» *(میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۳۱)*. شرایط ظهور آشفتگی با شروع تعریف یا پیش درآمد، یعنی از همان مرحلهٔ شروع نمایش فراهم می‌آید و در طول آن در تار و پود تک‌تک صحنه‌ها ریشه می‌دواند و به کمک عامل کشمکش کم‌کم از عمق رویدادها بیرون کشیده می‌شود و در سطح وقایع جاری، آشکارا خود را می‌نمایاند و بحران اساسی را پدیدار می‌سازد.

آشفتگی یا بحران نهفته، در این حکایت از همان نخست، با مشخص شدن ناهمگونی و عدم پذیرش موقعیتی که پیر دریوزه‌گر خود را در آن قرار داده است، پر رنگ و برجسته می‌شود و با ریشخند و ملامت رهگذران ناباور و معترض تشدید می‌شود (بیت ۳). رنجیدگی طبیعی که از این رفتار و گفتار ناشایست در دل فقیر خانه می‌کند، همچون آتش زیر خاکستر، حاوی جوشش و آتش‌فشانی از ایمانی سرشار و اشتیاق زایدالوصف برای گشوده شدن آن در است (بیت ۶ مصرع ۲) که سعدی به زیبایی و با توصیفات و تعاریف موجزی همچون نگاه پرسش‌گر پیر به جلالت و آراستگی مسجد (بیت ۶ مصرع ۱) آن را حسی‌تر و عینی‌تر می‌سازد.

پ-۴) کشمکش

کشمکش، مقابلهٔ دو نیرو یا دو شخصیت است که بنیاد حوادث را پی می‌ریزد. شخصیت اصلی با نیروهایی که علیه او برخاسته‌اند و با او سر مخالفت دارند، به نزاع و مجادله می‌پردازد. «این نیروها ممکن است اشخاص دیگر، اجسام و موانع، قراردادهای اجتماعی یا خوی و خصلت خاص خود شخصیت اصلی باشد که با او سر ناسازگاری دارند و یا می‌تواند ترکیبی از همهٔ این‌ها در برابر شخصیت بایستد و با او به مقابله بپردازد و ترکیبی از چند نوع کشمکش به وجود آورد» *(میرصادقی، ۱۳۷۷: ۷۳)*. کشمکش به هر طریق و علتی که صورت گیرد، تعلیق را به وجود می‌آورد و داستان را به بزنگاه یا نقطهٔ اوج می‌رساند تا گره‌گشایی صورت گیرد. بدون کشمکش مقوله‌ای به

نام نمایش وجود ندارد. زیرا تماشاگر به منظور دیدن کشمکش به دیدن تئاتر می‌رود. انواع کشمکش به طور اختصار عبارتند از: جسمانی، ذهنی، عاطفی و اخلاقی.

در اصل می‌توان برای این حکایت دو کشمکش در نظر گرفت که به نوعی علت و معلول هم و در عین حال ابزار کنش‌مندی و هیجان‌زایی حکایت گشته است و از طرف دیگر ساختار روایی حکایت به نوعی است که امتداد هر کشمکش به نوعی حکم ایجاد تعلیق برای کشمکش پیش از خود را می‌یابد و بدین‌گونه هر کشمکش به سان پله‌ای بر سر راه مخاطب او را از حادثه‌ای در بطن حادثه‌ای دیگر وارد می‌کند. کشمکش نخست یا گره اول را نخستین حرکت مخالفی که از قرار گرفتن در موقعیت جدید عایدِ پیر دریوزه‌گر گشته است (بیت ۳) باید دانست؛ این کشمکش، باعث کشمکش دوم یعنی غلیان و طغیان درونی فقیر شده است، کشمکشی برخاسته از نیاز و غم که بسیار حسی و عاطفی است و در مخاطب ایجاد همذات‌پنداری می‌نماید (بیت ۶).

پ-۵) تعلیق

تعلیق یا هول و ولا یا ابهام، سعی در مبهم نگاه داشتن نتیجه‌ای است که تماشاگر به شدت مشتاق به آگاهی از سرانجام آن است. «تعلیق در یک اثر نمایشی، همانا سرانجام کشمکشی است که دو جناح متخاصم آغاز کرده‌اند و با نشان دادن گوشه‌هایی از توانایی بالفعل و امکانات بالقوهٔ خود موجبات پیش‌بینی نتایج را در ذهن تماشاگر فراهم می‌کند. تعلیق مناسب در متن نمایش مخاطب را مجبور و یا مشتاق می‌سازد که برای رسیدن به جواب پرسش‌های خود، ادامهٔ حوادث را پی‌گیری کند» *(نوراحمد، ۱۳۸۱: ۲۰۴)*.

سعدی در درک درست از اجزای روایت و در دست داشتن نبض مخاطب، هر جایی که کشمکش را به اوج رسانده است، بلافاصله با تعویق هنرمندانهٔ جریان، و وارد ساختن داستان در ماجرا یا کشمکش دیگر، در موقعیتی که مخاطب خواستار فهم آن

است، ایجاد تعلیق و ابهام کرده است. در این حکایت هم، گفتگوی درونی مرد و انتظار یک‌سالهٔ او بر دری که ایمان دارد بالاخره بر او گشوده خواهد شد تعلیق لازم را برای منتظر نگه داشتن مخاطب و اشتیاقش برای فهم نهایت داستان رقم می‌زند.

پ-۶) فرود یا گره‌گشایی

«فرود، گشودن گره‌ها و معماها و برطرف شدن سوءتفاهم‌ها و پایان انتظار است و بدین‌ترتیب عمل داستانی سامان می‌یابد و سرنوشت شخصیت شکل می‌گیرد» *(میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۹۷)*. در داستان و نمایش هرگاه که بحران به اوج خود می‌رسد، پس از آن مرحلهٔ گره‌گشایی آغاز می‌شود و تا پایان نمایش-داستان ادامه می‌یابد. اگر نقطهٔ اوج بحران و کشمکش را در این داستان، انتظار پیر دریوزه‌گر بر در مسجد تا پای جان و نزدیک شدن مرگش بدانیم، فرود نمایش و به بیان دیگر گره‌گشایی آن از وقتی که کسی تصمیم می‌گیرد سری به پیرمرد بزند و جویای احوالش شود آغاز می‌شود و با دیدن شادمانی روحی پیرمرد در حین جان دادن که نشانی از گشوده شدن درهای بخشش الهی بر روی اوست، به پایان می‌رسد.

پ-۷) گفتار پایانی

گفتار پایانی، گفتاری است که در پایان یک نمایش به وسیلهٔ یکی از بازیگران و خطاب به تماشاگران بیان می‌شود. از آن جا که این حکایت با راوی سوم شخص (دانای کل) روایت می‌شود، این ظرفیت نمایشی را ایجاد می‌کند که در اجرای آن از یک راوی هم استفاده نمود. اما بدون وجود راوی هم سخنان پایانی حکایت را -که در اصل بخش نتیجه‌گیری تعلیمی و اخلاقی حکایت است- یکی از بازیگران حکایت -مثلا بازیگری که نقش شخصیت فانوس به دست (بیت ۱۲) را ایفا کرده است- می‌تواند به اجرا درآورد (بیت ۲۰-۱۴).

پ-۸) حرکت

حرکت وسیله‌ای است که نویسنده-کارگردان به کمک آن فضای خیالی خود را درک می‌کند و اثرش را می‌آفریند و با حرکت دادن مخاطب در بطن اثر ادبی-نمایشی است که فضای مورد نظرش را به وی القا می‌نماید. حرکت در آثار نمایشی سه دسته است (نشانه‌ای، توصیفی، اغراق‌آمیز یا کمیک) و سعدی در این حکایت، حداقل از دو نوع از انواع سه گانهٔ حرکت بهره یافته است:

پ-۸-۱) **حرکات نشانه‌ای یا نمادین**: این نوع حرکت را می‌توان در ورود فقیر به فضای غیرهمگرا (بیت دوم)، آواز دادن او هم‌چون فقیران و سائلان که از در خانهٔ مردم با نواها و اشعار مختلفی طلب کمک می‌کنند (بیت دوم، مصرع دوم)، مشاهده کرد. هم‌چنین سعدی از این نوع حرکت در بیت ششم نیز به زیبایی استفاده کرده است، یا در بیت دهم: «چو فریادخواهان برآورده دست» (بیت ۱۰). این حرکات نمادین، حکایت را هر چه بیشتر به سمت و سوی تصویری و نمایشی شدن پیش می‌برد.

پ-۸-۲) **حرکات تشریحی و توصیفی**: این نوع حرکت را سعدی به زیبایی و مهارت در صحنه‌های مربوط به گفت‌وگوی پیرمرد با ناصحان و هم‌چنین گفت‌وگوی درونی پیرمرد با خود برای تصمیم‌گیری بر سر این که بر آن در بسته بپاید یا برود، مشاهده می‌کنیم که در تبدیل متن داستانی به متن نمایشی بسیار مؤثر است و قابلیت بسط و گسترش دارد: «هم این‌جا کنم دست خواهش دراز/ که دانم نگردم تهی‌دست باز.» (بیت۹)، صحنهٔ حرکتی بسیار زیبای دیگری که در داستان مشاهده می‌شود در بخش پایانی آن است جایی که مرد پس از یک سال پایداری بر آن درگاه عظیم مطلب و منظور خود را می‌یابد و سعدی با هنری‌ترین کلمات به تشریح این صحنهٔ شوق‌انگیز و

"پر آب چشم" می‌پردازد: «همی گفت غلغل‌کنان از فرح/ و من دق باب الکریم انفتح» (بیت ۱۳).

پ-۹) شخصیت‌پردازی

«شخصیت‌پردازی یعنی حاصل جمع تمام خصایص قابل مشاهدهٔ یک فرد انسانی، هر آن چه بتوان با دقت در زندگی شخصیت از او فهمید. سن و میزان هوش، جنس، سبک حرف زدن و ادا و اطوار و...وضعیت روحی و عصبی، ارزش‌ها و نگرش‌ها» *(مک‌کی، ۱۳۸۵: ۶۹)*. شخصیت مهم‌ترین عنصر حادثه است، زیرا نمایش‌نامه داستانی است که شخصیت‌ها آن را اجرا می‌کنند. به عبارت دیگر «شخصیت، فرد ساخته شده‌ای است که مانند شخصیت‌های واقعی از ویژگی‌هایی برخوردار است و با این ویژگی‌ها در داستان یا نمایش ظاهر می‌شود» *(گشایش، ۱۳۷۹: ۳۱)*. حکایات سعدی اغلب از تعداد شخصیت‌های کمی برخوردارند، اما این حکایت قابلیت برخورداری از شخصیت‌های متعدد را دارد. علاوه بر شخصیت‌هایی که از آن‌ها نام برده می‌شود یعنی شخصیت اول (پیر دریوزه‌گر)، ملامتگر، بیمارپرسِ فانوس به دست، و راوی احتمالی که در بخش درآمد و هم‌چنین در بخش گفتار پایانی می‌توان از او بهره جست، اشخاص بسیاری به عنوان عابران و تماشاگران ملامت‌گر در فضای روایت، امکان حضور در اجرای نمایشی دارند.

ت) نشانه‌شناسی دراماتیک شعر- حکایت سعدی

«در تحلیل نشانه‌شناختی پژوهشگر سعی دارد تا با گذر به ورای رفتارها یا موضوعات به نظام قواعد و روابطی دست یابد که به این رفتارها و موضوعات معنا بخشیده است. او می‌گوید که در اغلب موارد امکان تشخیص روابط همنشینی و جانشینی وجود دارد؛ یعنی روابط موجود میان عناصری که می‌توانند برای تشکیل

واحدهای سطح بالاتر کنار هم قرار گیرند و نیز روابط میان عناصری که به جای یکدیگر قرار می‌گیرند و به همین علت برای تولید معنی در تباین با یکدیگرند» *(محمودی بختیاری، ۱۳۸۹: ۱۶۲)*؛ جاناتان کالر معتقد است که «بیان هنری به دنبال انتقال مفاهیم، ظرایف و پیچیدگی‌هایی است که هنوز به تدوین درنیامده‌اند و به همین علت وقتی رمزگان‌های هنری به مثابه یک رمزگان عمومی شناخته می‌شود (درست به همان شکلی که مفاهیمِ از پیش معلوم، بیان می‌شوند) هنر به ورای آن رمزگان گذر می‌کند» *(همان)*.

مارتین اسلین بر اساس نظریات زبان‌شناسان در باب نشانه‌شناسی، به تعریف و تفکیک نشانه‌های موجود در متون نمایشی و آثار نمایشی اقدام کرده است: «نشانه‌شناسی امروز که چارلز سندرس پیرس آن را پی ریخته و نشانه‌شناسان معاصر همچون رولان بارت و امبرتو اکو آن را دسته‌بندی کرده و بهبود بخشیده‌اند، میانهٔ سه گونهٔ بنیادین نشانه‌ها، جدایی می‌گذارند» *(اسلین، ۱۳۷۵: ۳۵)*؛ اسلین، با استفاده از نظریات این نشانه‌شناسان، نشانه‌های درام را به سه دستهٔ کلی بخش‌بندی می‌کند:

ت-۱) نشانه‌های شمایلی

نشانه‌های شمایلی در اصل تصویر موضوع و مدلول خود هستند و بی‌درنگ بازشناخته می‌شوند مثل همهٔ عناصر موجود در طبیعت و یا اشیا ساخت بشر و...ولی همهٔ نشانه‌های شمایلی تصویری نیستند، بلکه برای سایر حواس ما، قابل ادراکند هم‌چون صداها (بوق اتومبیل)، بوها، گرما و سرما، زبری و نرمی و....صور خیالی در متون ادبی، حکم نشانه‌های شمایلی در درام را ایفا می‌کند، چرا که مخاطب از طریق آن‌ها ابژه‌های موجود در شعر را در ذهن تصویر می‌کند.

ت-۲) نشانه‌های نمایه‌ای

شاخص‌های زبانی نظیر ضمایر و قیود، نمونهٔ نشانه‌های نمایه‌ای هستند. «شاخص‌ها مهم‌ترین ویژگی زبان در نمایش هستند. چه به لحاظ آماری و چه از نظر نقشی که به عهده دارند» *(لام، ۱۳۸۶: ۴۰)*.

ت-۳) نشانه‌های نمادین

این دسته از نشانه‌ها «بر خلاف نشانه‌های شمایلی و نمایه‌ای هیچ رابطه‌ای اندام‌وار و ارگانیک روشنی با مدلول خود ندارند. این گونه نشانه‌ها را نماد (symbol) می‌نامند» *(اسلین، ۱۳۷۵: ۳۶)*؛ نشانه‌های موجود در این حکایت سعدی، اغلب از نوع نشانه‌های شمایلی است؛ سعدی برای توصیف دقیق‌تر اتفاقات حکایت، از این نشانه‌ها در حکم تمثیل استفاده می‌کند. انتخاب این نشانه‌ها بسیار هنرمندانه و زیبایی‌شناسانه است. این نشانه‌ها از ظرفیت‌های قوی این حکایت برای تبدیل به عناصر تصویری و نمایشی هستند و از طرف دیگر این تاثیر مهم را در اثر به جای گذاشته‌اند که با کمی تغییر و تبدل می‌توان رگه‌هایی از آراستگی و تغییر هم‌زمان را در لایه‌های نمایش وارد کرد. نشانه‌های شمایلی به کار رفته در بافت این حکایت، اکثراً از میان نمادهای حسی و ملموس استفاده شده‌اند و این عامل کمک بسیاری در عینی‌تر و عاطفی‌تر کردن نقش این نشانه‌ها در اثر به جای نهاده است. به تعدادی از این نشانه‌ها شمایلی برگرفته از متن حکایت، اشاره می‌شود:

– قندیل و محراب: بیانگر حالتی از تقدس و آراستگی توأمان است که در فضای عبادت‌گاه‌های همهٔ ادیان به طور مشترک می‌توان یافت. حالت هیبت و در عین زمان امیدی که از خواهندگی بر این در به سراغ پیر دریوزه می‌آید و آن شادی سرخوشانهٔ نخستین او از دیدن این درگاه با عظمت و بلافاصله صلای سوال دردادن بسیار زیبا ترسیم شده است و موقعیت را برای ایجاد هماهنگی قبل از آشفتگی و گره افکنی بسیار

قابل ادراک و نیز قابل تصویرگری نموده است.این دو نماد گویاترین و هم‌چنین بر جسته‌ترین نمادهای شمایلی موجود در این حکایت هستند (بیت ۶).

- چراغ سحر: تعبیر تصویری و حسی است که سعدی بسیاری هنرمندانه از آن برای بیان درماتیک احوال و اوصاف پیرمردی که پس از یک سال تمام طلب خالصانه و از سر صدق، خستگی‌ناپذیر و مؤمنانه بر درگاه عبادت‌گاهی، اکنون چون چراغی که تمام شب را سوخته باشد رو به افول و خاموشی دارد. این نشانه شمایلی همزمان با دیداری ساختن توصیفات پیرمرد و اتمام رمق و توان او، برای برجسته‌تر ساختن معنی و فضا قابل استفاده می‌باشد (بیت ۱۲).

- کیمیاگر، زر، مس: این نشانه‌های نمادین که در بخش گفتارپایانی حکایت گنجانده شده است، تمثیلی است برای بیان معنای صبر و ثبات در مقام طلب و خواهندگی یعنی شیوه‌ای که مردان خدا آن را به تمامی می‌رسانند. همچون کیمیاگری که به امید زر ساختن از طلا عمرها در صبوری طی می‌کند تا به زر خالص و عیاری (دل بی‌غبار) دست یازد. این نشانه‌های شمابلی ظرفیت‌های تصویری بسیاری در بطن خود دارند که در اجرای نمایشی نیز به عنوان تصاویر مکمل می‌توان از آن‌ها در کنار پردهٔ اصلی بهره جست تا از شباهت فیمابین دو پرده، معنای عقلی و شهودی انتظار و طلب، حالت عینی‌تری به خود یابد و ملموس‌تر گردد.

نتیجه

حکایت صبر و ثبات روندگان از باب سوم بوستان، با ساختار روایی-نمایشیِ تعلیمی و پیش‌رونده (افقی)، حایز اغلب عناصر و ظرفیت‌هایی است که در فرایندِ تبدیل یک اثر ادبی به یک اثر نمایشی، لازم است. این حکایتِ کنش‌مند، با تعاریفِ به موقع و در عین حال موجزِ سعدی، شرایط هماهنگی کامل برای ورود به یک آشفتگی (گره‌افکنی) منسجم و کامل را فراهم می‌آورد و در پی آن چند کشمکش پر حرکت و

پرتنش در شکل داستان ایجاد می‌شود که بحران اولیه را به اوج می‌رساند. این کشمکش‌ها و ماجراهای اغلب علّی و معلولی، که برای برجسته کردن پی‌رنگ اصلی در شکل روایی حکایت وارد شده‌اند و هر یک به نوعی کشمکش قبلی را در حالت تعلیق قرار می‌دهند تا هیجان‌مندی روایت را تکمیل سازند، با تفوق قهرمان داستان بر عوامل ناهمگون به مرحلهٔ فرود و گره‌گشایی می‌رسد تا بار دیگر بیان‌گر نکته‌ای حکمت‌آمیز و آموزنده در خلال یک زبان روایی-نمایشی باشد. شخصیت‌پردازی مؤثر و نشانه‌های شمایلی متعدد از دیگر عواملی هستند که در توام شدن عینیت و ذهنیت برای تصویری و حسی شدن بیشتر عناصر این حکایت در بطن آن دیده می‌شود.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اسلین، مارتین. (۱۳۷۵). **دنیای درام**. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۲. الام، کر. (۱۳۸۶). **نشانه‌شناسی در تئاتر و درام**. ترجمهٔ فروزان سجودی. تهران: قطره.
۳. دادبه، اصغر. (۱۳۸۴). **بوستان**. شیراز: سعدی‌شناسی.
۴. سعدی شیرازی، شیخ مصلح‌الدین. (۱۳۸۴). **بوستان**. تصحیح غلامحسین یوسفی. چ ۵. تهران: خوارزمی.
۵. صیادکوه، اکبر. (۱۳۸۶). **مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی سعدی**. تهران: روزگار.
۶. قادری، نصرالله. (۱۳۸۸). **آناتومی ساختار درام**. چ ۳. تهران: نیستان.
۷. گشایش، فرهاد. (۱۳۷۹). **خلاقیت نمایشی تئاتر- سینما**. چ ۴. تهران: مارلیک.
۸. مارتین، والاس. (۱۳۸۲). **نظریه‌های روایت**. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
۹. مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۵). **داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی**. ترجمهٔ محمد گذرآبادی. چ ۲. تهران: هرمس.
۱۰. میرصادقی، جمال. (۱۳۷۷). **واژه‌نامهٔ هنر داستان**. تهران: کتاب مهناز.
۱۱. ــــــــــــ. (۱۳۸۰). **عناصر داستان**. چ ۴. تهران: سخن.
۱۲. ناظرزادهٔ کرمانی، فرهاد. (۱۳۸۵). **درآمدی به نمایش‌نامه‌نویسی**. چ ۲. تهران: سمت.
۱۳. نوراحمد، همایون. (۱۳۸۱). **فرهنگ اصطلاحات تئاتر**. تهران: قطره.
۱۴. هولتن، الف. (۱۳۷۶). **مقدمه‌ای بر تئاتر آیینهٔ طبیعت**. ترجمهٔ مهاجر. چ ۲۰. تهران: سروش.

ب) مقالات

۱۵. آرامی، مریم. (۱۳۸۸). "**دشواری‌های برقراری ارتباطی بین ادبیات داستانی و نمایشی**". در نشریهٔ هنر. شمارهٔ ۱۲۰-۱۱۹. صص ۳۷-۳۲.
۱۶. بولتن، م. (۱۳۸۰). "**ادبیاتی که راه می‌رود**". ترجمهٔ یدالله آقاعباسی. در مجلهٔ نمایش. سال ۴. شمارهٔ ۴۷.
۱۷. پارسایی، حسین. (۱۳۸۸). "**متون نمایشی و جایگاه آن در ادبیات**". در مجلهٔ نمایش. شمارهٔ ۱۱۹ و ۱۲۰. صص ۱۵-۳.
۱۸. حاکمی والا. (۱۳۸۴). "**نگاهی به جلوه‌های دراماتیک در شاهنامه فردوسی و خمسهٔ نظامی**". در نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران. صص۲۲-۱.
۱۹. رئیسی‌بهان، مصطفی. (۱۳۸۹). "**عناصر دراماتیک در منظومه خسرو و شیرین نظامی**". در پیک نور. دورهٔ ۸. شمارهٔ ۲. صص۳۱-۱۴.
۲۰. سهیلی‌زاد، فهیمه. (۱۳۸۶). "**بررسی جنبه‌های نمایشی در شماری از داستان‌های تذکرةالاولیا عطار نیشابور**". در دو فصلنامهٔ مدرس هنر. دورهٔ ۲. شمارهٔ ۲. صص ۴۰-۲۵.
۲۱. صیادکوه، اکبر. (۱۳۸۹). "**بررسی عنصر شخصیت در حکایت‌های بوستان سعدی**". در فصل‌نامهٔ بوستان ادب. دورهٔ دوم. شمارهٔ دوم، پیاپی ۵۸/۱. صص ۱۳۰-۱۰۷.
۲۲. طاهری، علی‌رضا. (۱۳۹۰). "**جنبه‌های نمایشی اشعار شاملو**". در مجلهٔ بوستان ادب. سال سوم. شمارهٔ سوم. پیاپی ۹. صص۱۰۱-۷۶.
۲۳. غفاری، مرند، ر. (۱۳۷۱). "**نظامی و ره‌یافت به اجزا تراژدی**". پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد: دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران.
۲۴. غلام، محمد. (۱۳۸۷). "**شگردهای داستان‌پردازی در بوستان**". در نشریهٔ دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز. سال ۶۴.

شمارهٔ مسلسل ۱۸۹.
۲۵. فتحی‌پور، رضا. (۱۳۷۹). "**عناصر نمایشی در داستان‌های قرآن**". در هنر دینی. شمارهٔ چهارم. صص ۱۵۹-۱۸۰.
۲۶. قدیری یگانه، شبنم. (۱۳۸۸). "**بررسی سبک‌شناسی حکایتی از بوستان سعدی**". در بهار ادب. سال دوم. شمارهٔ سوم. صص ۶۴-۳۵.
۲۷. محمودی بختیاری، بهروز. (۱۳۸۹). "**تحلیل ساختاری و نشانه‌شناسی هفت‌پیکر از منظر جنبه‌های نمایشی**". در فصل‌نامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شمارهٔ ۱۹. صص ۱۸۵-۱۵۷.